

Fünfzig zeichnungen von Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Richard Graul

FÜNFZIG ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT



I.

Selbstbildnis Rembrandts

Federzeichnung auf braunem Papier, 1550—60. Die Aufschrift von späterer Hand. Sammlung J. P. Heseltine, London

Fünfzig
Zeichnungen von Rembrandt

Ausgewählt und eingeleitet

von

Richard Graul



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

1906

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Von keinem Künstler des siebzehnten Jahrhunderts haben sich mehr Handzeichnungen erhalten als von Rembrandt. In dem Inventar seines Besitzes, das infolge seiner Insolvenz am 25. Juli 1656 aufgestellt worden ist, befanden sich über zwei Dutzend Bände und Konvolute mit Zeichnungen seiner Hand. Zwei Jahre später, am 24. September 1658, ordneten die Kommissare der Desolate Boedelskamer, der Handelskammer in Amsterdam, die Versteigerung der gesamten »papieren Kunst« Rembrandts, der Zeichnungen und Radierungen an.

Eine große Menge Studien und Entwürfe Rembrandts sind auf diese Weise verstreut worden und in die Hände privater Sammler übergegangen. Aus dieser Masse und später aus dem Nachlaß des Künstlers, dessen Inventar leider noch nicht aufgefunden worden ist, hat sich in öffentlichem und privatem Besitz noch eine außergewöhnlich große Anzahl von Rembrandtzeichnungen bis auf unsere Tage erhalten. Nur ein Teil dieser Masse, etwa ein Drittel, ist in Reproduktionswerken mehr oder weniger gut veröffentlicht worden *). Mit der schwierigen kritischen Sichtung und Katalogisierung des gesamten weitzerstreuten Bestandes, der mit alten Kopien

*) Das Hauptwerk sind die seit 1888 bei M. Nijhoff im Haag erscheinenden Bände von *Fr. Lippmann* und *C. Hofstede de Groot*, Handzeichnungen Rembrandts van Rijn (bis 1906 acht Bände). Dazu kommen die Veröffentlichungen von Rembrandtzeichnungen verschiedener Kupferstichkabinette: Albertina, Louvre, Amsterdam, Berlin, München, Oxford, Stockholm, Sammlung Fairfax Murray u. a. m., dann die »Zeichnungen alter holländischer Meister«, die bei Kleinmann in Haarlem erscheinen, und endlich die wohlfeilere Lichtdruckpublikation: Rembrandt van Rijn, Teekeningen, die soeben im Haag bei Martinus Nijhoff zu erscheinen begonnen hat.

Den ersten Versuch eines Kataloges der Zeichnungen hat *Emile Michel* in seiner 1893 in Paris erschienenen Biographie Rembrandts gemacht. Einzelne Gruppen der Zeichnungen Rembrandts sind besprochen worden von *C. Hofstede de Groot*, Entlehnungen Rembrandts, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1894, *Sidney Colvin*, guide to an exhibition of drawings and etchings by R., London 1899, *Friedrich Sarre*, Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamitischen Miniaturen, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1904, und *Wilh. R. Valentiner*, Rembrandt und seine Umgebung, Straßburg 1905.

und Fälschungen belastet ist, beschäftigt sich seit langem der ausgezeichnete Rembrandtforscher Dr. C. Hofstede de Groot. Seine Arbeit, deren Erscheinen nahe bevorsteht, wird ein willkommenes Hilfsmittel zur Vertiefung und Verfeinerung unserer Einsicht in die Arbeitsweise des genialen Meisters werden.

Die nachfolgende Auswahl von fünfzig mit den sehr bescheidenen Mitteln der Autotypie wiedergegebenen Zeichnungen soll eine Anregung zum Studium der Originale bieten. Auch die beste farbige Lichtdruckreproduktion vermag nicht den Reiz des Originales zu ersetzen. Immerhin mögen die Abbildungen in diesem Bändchen zur Vermittelung einer ersten Bekanntschaft mit Rembrandt als Zeichner die Hand bieten. Trotz der notwendigen Reduktionen im Format und in den farbigen Tönungen spricht aus diesen Blättern der Genius des Künstlers mit überzeugender Beredsamkeit.

* * *

Rembrandt hat seine Zeichnungen verhältnismäßig selten datiert und mit seinem Namenszug beschrieben. Wo die Zeichnungen als Studien zu ausgeführten Bildern oder Radierungen erkannt werden, kann die Entstehungszeit der Blätter doch nur annähernd bestimmt werden, denn zuweilen hat Rembrandt bei seinen Bildern und Radierungen auf ältere Studien zurückgegriffen. Auch die Untersuchung der in den Zeichnungen angewandten technischen Verfahren gibt keine chronologischen Aufschlüsse, denn während seiner ganzen Tätigkeit hat Rembrandt abwechselnd bald das eine bald das andere Verfahren angewendet. Am meisten zeichnet er mit der Rohrfeder und dem Pinsel, benutzt chinesische Tusche und braune Bistertöne, zeichnet mit schwarzer Naturkreide und Rötel, nur selten greift er zum Silberstift. Häufig wendet er mehrere technische Mittel zu gleicher Zeit an, mildert mit Weiß oder Gouachetönen die Schatten und vertreibt die Töne mit Aquarell, oder er wischt gar mit dem Finger hinein. Kein Wunder, daß das Aussehen seiner Zeichnungen so verschieden ist wie seine Launen und Stimmungen. Vom flüchtigsten Entwurf mit wenigen leicht hingeworfenen Strichen bis zur sorgfältig durchgeführten Studie, von der im Großen gegebenen Andeutung eines Natureindrucks durch ein paar heftig hingesetzte Kontraste von Licht und Schatten bis zur feinsten Ausbildung des Helldunkels in ganz bildmäßig durchgeführten Entwürfen, — vom einen zum anderen geht eine Mannigfaltigkeit der Verfahren, die aller systematischen Gruppierung zu spotten scheint.

Fehlt es somit an den äußeren greifbaren Mitteln zur chronologischen Aufteilung der Zeichnungen, dann bleibt nichts übrig als durch den Vergleich mit der Entwickelung, die der Maler und der Radierer genommen hat, nach einer verwandten Stilwandlung des Zeichners zu suchen. In der Tat wird das eingehendere Studium der Zeichnungen nach der Ausscheidung der vielen zweifelhaften Blätter und der Schülerarbeiten ein verwandtes Entwickelungsgesetz in der Tätigkeit des Zeichners aufdecken können.

* * *

Ganz allgemein gesprochen wird diese Entwickelung von den kleinlich sorgfältigen Naturstudien und den noch in mannigfachen romanistischen Angewöhnungen aus der Lehrzeit befangenen Kompositionsentwürfen der Jugendepoche überleiten zu den selbständigeren Versuchen der dreißiger Jahre, in denen Rembrandt das äußerliche Pathos, die effektvolle Impetuosität, die eine Anzahl seiner mehrfigurigen Kompositionen beunruhigt, überwindet und sich bemühen lernt, an die Stelle harter Hell- und Dunkelwirkungen ruhigere Harmonien zu setzen.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre gelingt Rembrandt auch die Vereinigung und psychische Unterordnung einer Figurenmenge unter den Zwang einer bestimmten Idee und die deutlichere Begründung der Vorgänge seiner Schilderungen, indem er die Interessen aller Beteiligten an dem Gegenstand klar zum Ausdruck bringt. Das lehrt zum Beispiel die Studie zu einer Gruppe auf dem Hundertguldenblatt (No. 26) und zeigt die Radierung des Todes Mariä (Bartsch 99) vom Jahre 1639.

Die vollkommene Ausbildung des Helldunkels, diese Sichtbarmachung des freien Raumes zwischen den Dingen und mithin die Vermeidung der Härten im Umriß der Dinge und der allzugesättigten Lokaltöne, geht Hand in Hand mit der Entfaltung seiner wundersamen Lichtwirkungen und der gesteigerten Innerlichkeit seiner Schöpfungen. Das sind Errungenschaften der vierziger Jahre, die auch in den vorbereitenden Tonskizzen zu vielen Kompositionen und in einer Anzahl Porträtstudien beobachtet werden können.

In die vierziger Jahre fällt aber auch, recht im Gegensatz zu der phantastischen Poesie der Helldunkelstimmungen und der Schilderungen leidenschaftlich aufgeregter Natur in mehreren Malereien, die Entdeckung der Landschaft in der ganzen Schlichtheit und Keuschheit einer anspruchslosen Erscheinung: es entstehen die radierten Landschaften und eine Folge Landschaftszeichnungen von köstlicher Sachlichkeit und friedvoller Intimität. Bis in die fünfziger Jahre ziehen sich diese Landschaftsstudien.

In den fünfziger und sechziger Jahren, fast bis an sein Ende im Jahre 1669 wird Rembrandt nicht müde zu entwerfen und nach der Natur zu studieren. Seine Phantasie ist ungeschwächt, seine Gestaltungskraft ungebrochen. Noch weniger als früher achtet er der Meinung der anderen, sondern schafft nach seinem eigenen Drange, ringt nach dem Ausdruck von Vorstellungen, die seine Seele immer großartiger, erhabener erschaut. Die ganze Tiefe seines Gemütes, die werbende Wärme seiner Empfindung bricht erst in den Meisterwerken dieser Zeit hervor. Das Geistige, Seelische herrscht mitunter so selbstbewußt, daß die Form, die bildliche Wirkung vernachlässigt erscheint. Wie Rembrandt in seinen späten Radierungen sowohl in der Geschlossenheit der Komposition wie in der charaktervollen Führung der Nadel und des Stichels immer mehr nach Vereinfachung, energischer Hervorhebung des Wichtigen strebt und die schwere Kunst der höchsten Beschränkung übt, so zeigen auch die Zeichnungen dieser Zeit eine analoge Komposition und Darstellung. Was er sieht und was er fühlt, gibt er in einer nur ihm eigenen, auf das einfachste verdichteten Weise wieder: es ist die Lebensreife des Wissens und Könnens, in der klare Anschauung und wunderbarer Reichtum der Empfindung vereint erscheinen.

Wer so wie Rembrandt auf sich selbst steht und in eigner Zucht die Kraft zu schaffen entwickeln konnte, hat das Recht, seine Art zum Gesetz zu machen. Ohne die geringste Gemeinschaft mit anderen Großen seiner Art, mit Raffael oder mit Dürer, hat er als Zeichner Werke der Unsterblichkeit hinterlassen wie jene. Nur ist, was den Ruhm und die Kraft jener ausmacht, ein ganz anderes gewesen. Es ist so verschieden in der Auffassung und im Ausdruck wie nur nordisches und südliches, germanisches und romanisches Wesen sein können.

* * *

1. STUDIEN NACH DER NATUR.

Im Gedanken an Rembrandt ruft einmal Goethe dem Künstler zu: »Geh' vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt!« Das ist in der Tat der Weg gewesen, den Rembrandt als Künstler gegangen ist. Mit regen gesunden Sinnen geboren, erblickte er in allem, was ihm seine nächste Umgebung bot, künstlerische Aufgaben, deren Bewältigung ihn zu unermüdlichen Ver-

suchen reizte. Nach der Lehrzeit bei Swanenburch und Lastman bildet sein Vaterhaus mit dem trauten Kreis der nächsten Angehörigen seine ganze Welt. Bildnisse der Seinen, Studien nach würdigen Greisen und auffallenden Gestalten seiner Umgebung, vom Markte und der Straße sind seine liebsten Vorwürfe.

Zeichnungen, die wir aus der Leidener Zeit (1624—1631) nachzuweisen vermögen, sind zum Beispiel einige sorgfältige Rötelstudien von sitzenden Greisen und von Greisenköpfen und eine Anzahl Bettler und »Geusen«, wie sie sich im Lande herumtrieben. Mit welcher Einläßlichkeit der junge Künstler arbeitete, zeigt die Studie Nr. 4. Diese sich mitunter noch bei kleinlichen Details aufhaltende Manier entspricht durchaus der Feinmalerei seiner Frühzeit.

Das Porträt eines bärtigen Mannes aus der Sammlung von Christ Church in Oxford Nr. 2 ist mit der gleichen Sorgfalt in schwarzer und roter Kreide durchgeführt und mit einigen Tuschtönen in Wirkung gesetzt. Wenn die spätere, doch noch dem siebzehnten Jahrhundert angehörende Aufschrift recht hat, stellt das Bildnis dieses ernsten Mannes Rembrandts Vater, den Müller Harmen Gerritszoon dar. Danach scheinen freilich die zuerst von Emile Michel als Porträts des Vaters in Anspruch genommenen Radierungen wie B. 292, 294, 304 und 321 jemand anderen vorzustellen, oder der Vater, der in seinen letzten Jahren kränkelte — er starb 1630 — müßte sich erheblich im Aussehen ohne Vollbart verändert haben. Wie dem auch sei, das Porträt in Oxford ist ein vortreffliches Beispiel für die charakteristische Auffassungs- und eindringliche Darstellungsweise Rembrandts.

Auch von der Mutter gibt es Zeichnungen in Rötel und mit der Feder; eigene Bildnisse Rembrandts sind unter den Zeichnungen selten. Das Selbstbildnis aus der Sammlung Heseltine, das wir an die Spitze unserer kleinen Auswahl gestellt haben (Nr. 1), gibt den Künstler in der breiten einfachen Darstellungsweise der letzten fünfziger Jahre wieder. Mit dem Filzhut auf dem Kopf hat er sich in ganzer Figur selbstbewußt hingestellt; es gibt den ganzen ernsten Mann in seiner stolzen Energie wieder, die ihn den Kampf mit widrigen Schicksalsschlägen ungebrochen überstehen läßt.

Die Zeichnungen der dreißiger Jahre lassen uns manchen Blick in die Intimität seines Heims tun. Da ist vor allen das entzückende Bildnis seiner jungen Braut, der Saskia van Uylenburch. Die schöne, überaus fein auf Pergament durchgeführte Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts hat er einige Tage nach der Verlobung gezeichnet (Juni 1632, Nr. 6).

In leichten Federzeichnungen, ähnlich den Radierungen von 1636 und 37 (Bartsch 19, 365, 367, 368) begegnen wir den hübschen vollen Zügen der anmutigen Blondine noch öfter wieder. Nr. 8 zeigt sie in einer flotten Rötelskizze. Als die Kinder kamen, die bis auf Titus in zartem Alter starben, macht uns Rembrandt in einer Reihe Federzeichnungen mit den Vorgängen in der Kinderstube vertraut. Ein berühmtes Blatt der Kinderstudien, von denen namentlich das Stockholmer Kupferstichkabinett einige köstliche Blätter bewahrt, ist das schreiende Kind, das 1883 auf der Versteigerung de Vos in Amsterdam um 9240 Franken für das Berliner Kupferstichkabinett erworben werden konnte (Nr. 13). Welche Sicherheit im Erfassen des Moments und des Ausdrucks! Auch in eilig hingeworfenen Studien und Notizen, wie in dem Bildnis der Schwester Saskias, Titia, die ernsthaft mit der Brille auf der Nase an einer Handarbeit paspelt (Nr. 12), fällt das momentane Erfassenkönnen auf. Später, nach dem Tode Saskias (1642), lernen wir Titus, seine Amme Geertjen Dircx, endlich Hendrickje Stoffels kennen.

Seit den dreißiger Jahren hat Rembrandt auch weibliche Aktstudien gemacht. In der Auswahl der Modelle war er beschränkt, später saß ihm Saskia, dann Hendrickje. Seine mit der Feder und dem Pinsel gezeichneten Studien nach dem Nackten, wie auch seine Radierungen (Bartsch 198, 201, dann die späteren 1658—1661, B. 197, 199, 200, 202, 203) hat er durchaus mit jener Objektivität gemacht, die in der Modellierung des Körpers den Eindruck des Lebens ohne jede Beschönigung geben will. In den oft mit wenigen ausdrucksvollen Strichen gezeichneten Akten ist diese Wirkung des Lebendigen, ist der Eindruck des richtig Gesehenen um so packender, als jeder Anklang an Pose, jede akademische Koketterie des Linienausdruckes vermieden ist (Nr. 32, 41).

Die Schwärmer für italienische Formideale, die einen gefälligen Linienfluß der Formen, Rhythmus der Bewegung, vornehme Pose und edlen Wurf der Falten fordern, haben diese nordische Auffassung und Darstellungsweise des Nackten nie begriffen. Schon im siebzehnten Jahrhundert warf Andries Pels Rembrandt die gewöhnliche Bildung seiner Modelle vor. Aber wer Rembrandts Art recht begreift, wird auch diesen mit gesunder Sinnlichkeit erfaßten Naturstudien Geschmack abgewinnen und die Selbständigkeit Rembrandts würdigen, der trotz seiner romanistischen Schulung und der humanistischen Bildung eines Leidener Gymnasiasten*) doch ganz er selbst,

*) Siehe Rembrandt auf der Lateinschule von *W. R. Valentiner* im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1906, 118.

ein echter rechter Holländer geblieben ist, auch wo er das Gebiet mythologischer Schilderung betrat (vgl. Nr. 20, 21).

Aus den vierziger Jahren haben wir eine ganze Gruppe männlicher Akte, und wir vermuten, daß ihm sein Sohn Titus bei einer Anzahl Modell gestanden hat; sie gehen zusammen mit den radierten Akten von 1646 wie Bartsch 193, 194, 196.

Zahlreich in seinem Zeichnungswerk sind die Studien nach Tieren. In den Arbeiten seiner Frühzeit haben die Löwen noch etwas Heraldisches, sind rein aus der Phantasie geborene Wesen. In Amsterdam hatte er bald Gelegenheit, exotisches Getier kennen zu lernen: Zeichnungen von Kamelen sind 1633 datiert, von Elefanten 1637 und 1641, und um dieselbe Zeit scheint er auch Löwen zu sehen bekommen zu haben. Eine ganze Menge Tierzeichnungen sind uns erhalten, einige bezeichnende Beispiele bilden wir ab (Nr. 22, 37, 40).

* * *

Eine Gruppe für sich bilden unter den Naturstudien die Landschaften. In den vierziger Jahren und bis zum Beginn der fünfziger sind sie in Zeichnungen und Radierungen entstanden. Sie sind wunderbar in ihrer vielsagenden Einfachheit. Nirgends eine gesuchte Anordnung, eine Spielerei im Vortrag, immer knappe Sachlichkeit, durchsichtig klare Intimität der Empfindung. Wie gewöhnlich in den Naturstudien gibt er die Dinge ganz so wie er sie auffaßt; er sagt, was er sieht, deutlich und mit feinster malerischer Empfindung für den heimlichen Reiz dieser holländischen Flachlandschaft, die im matten dunstigen Schein eines klaren stillen Himmels ins Unbegrenzte führt. Er schildert die nächste Umgebung von Amsterdam, ihre blühenden Fluren, die stillen im Schatten der Bäume liegenden Weiler, die Kanäle mit ihrem lautlosen Verkehr, das ferne Meer, das Dorf an einem Flußlauf und die unendliche Weite des Horizontes. Die geringsten Bodenwellen, der Verlauf eines Weges, eines Feldrains, das unscheinbarste Detail macht sich geltend, so klar, so scharf ruht der Blick auf dieser weiten Natur. Mit wunderbar ausdrucksvollen empfindungsträchtigen Federzügen sind die Pläne entwickelt, und nur wenige Sepiatöne verbinden die Fernen. Es ist die realistisch feine Kunst van Goyens, Simon de Vliegers, nur ruhiger, schlichter, anspruchsloser. (Vgl. Nr. 43, 45.)

Diese naturwahre, die Sinne beglückende Intimität ist bei Rembrandt

um so auffallender, als er in den meisten seiner gemalten Landschaften und dort, wo er in den früheren Bildern und Radierungen die Szenen, die er schildert, in landschaftliche Umgebungen stellt, die Natur entweder temperamentvoll im Aufruhr der Elemente zeigt oder sie zu einem phantastischen Dekor umgestaltet und ins Visionäre hinaushebt. Man denke an Bilder wie Diana und Actäon (1635) in Anholt, besonders an die landschaftlichen Hintergründe mit phantastischen Bauwerken unter schweren Lüften in der Predigt Johannis des Täufers in Berlin (um 1635), des Christus als Gärtner im Buckingham Palast (1638) und dann an die großartigen Landschaften der letzten dreißiger Jahre in Braunschweig, Krakau mit ihren Felspartien, den ragenden Burgen, den brausenden Stürmen und stürzenden Wassern! Hat diese subjektive Steigerung und dieser exotische Aufputz der Natur nicht Berührungspunkte mit der barocken Tradition seiner romanistischen Lehrer und Vorgänger? Auch in späteren Werken biblischen Inhalts glaubte er das orientalische Lokalkolorit zu steigern, wenn er in die Landschaft phantastische Bauten und Palmen komponierte, zum Beispiel auf dem Bilde von 1659 in Petersburg: Christus am Brunnen.

Außer den zwei erwähnten Landschaftsstudien bilden wir noch ab: die Ansicht des Amsterdamer Rathauses nach dem Brande vom 7. Juli 1652 aus der Sammlung Heseltine Nr. 46 und die Aufnahme eines Stadttors Nr. 44.

* * *

2. STUDIEN NACH ANDEREN KÜNSTLERN.

Aus dem Inventar von Rembrandts Kunstbesitz wissen wir, mit welchem Eifer der Künstler Bilder und namentlich Stiche nach den Werken der berühmtesten älteren und zeitgenössischen Meister gesammelt hat. Er war mit den Werken der besten Italiener, der Niederländer und Deutschen vertraut, und eine ganze Anzahl Anlehnungen an ihre Vorbilder können nachgewiesen werden. Gerade unter den Handzeichnungen befinden sich höchst bezeichnende Beispiele seiner Art, sich das Fremde so anzueignen, daß es nicht mehr wie eine Entlehnung, sondern wie eine Umschöpfung erscheint.

Am meisten haben ihn italienische Vorbilder beschäftigt. Als einmal im Frühjahr 1639 ein Bildnis des Grafen Castiglione von Raffael durch eine Amsterdamer Versteigerung ging, war er gleich bei der Hand, sich eine Skizze des Bildes zu machen. Das Haltungsmotiv mit dem aufgestützten Ellen-

bogen hat er dann in Bildniszeichnungen und Radierungen frei verwendet. Mitte der dreißiger Jahre, als er offenbar für die Reproduktion in Radierung Ton in Ton gehaltene Entwürfe (groutjes) biblischen Inhalts machte, wie die schon erwähnte Predigt Johannis des Täufers, hat ihn auch Lionardos Abendmahl zur Nachahmung angeregt, das er aus einem Stich kannte, der dem Fra Antonio da Monza zugeschrieben wird. Von den zwei wichtigsten Nachbildungen Rembrandts nach Lionardo ist die eine eine wiederholt überzeichnete Federzeichnung im Dresdener Kabinett (1635), die andere, die wir in starker Verkleinerung abbilden, eine ebenfalls überzeichnete Rötelstudie im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 25). Nicht nur in der Raumbildung, auch in der Gruppierung und in der Gebärdensprache hat sich Rembrandt so starke Änderungen erlaubt, daß die Komposition durchaus seine Auffassung des Vorgangs zeigt. Wie mit diesen Studien nach Lionardo, so hat er es auch mit denen nach anderen Meistern gehalten, nach Mantegna, Correggio, Raffael (Nr. 10) und anderen; sie gaben ihm Anregungen, die er in freiester Weise sich zu eigen machte.

Auch Convolute mit wohl orientalischen Miniaturen werden in seinem Inventar genannt, und unter den Handzeichnungen haben sich eine ganze Anzahl zum Teil sehr sorgfältige Studien nach indischen Miniaturen erhalten. Es steckte in Rembrandt etwas von einem wissenschaftlichen Trieb, der aus dem objektiven Streben, die Lokalfarbe seiner biblischen Legenden möglichst orientalisch zu gestalten, hervorzublicken scheint. Schon seine Zeitgenossen lobten seine historische Treue. Trotzdem er aber echte orientalische Typen, Kostüme oder Geräte in seine Darstellungen einführt, und gar auf der Radierung mit der Bewirtung der Engel durch Abraham (Bartsch 29 von 1656) den Patriarchen und die Engel nach orientalischer Weise am Boden hocken läßt, so haben diese exotischen Beigaben den gut holländischen Charakter keineswegs verscheucht.

• • •

3. KOMPOSITIONSENTWÜRFE UND -SKIZZEN.

Alles was Rembrandt in seinen Studien nach der Natur und anderen Meistern in unermüdlicher Arbeit ansammelte, diente mehr oder weniger als Vorarbeit für seine Bilder und Radierungen. Es war Material für seine selbständigen Schöpfungen. Die Naturstudie als solche, wie sie in der Gegenwart besonders von Künstlern, die es in ihrer Auffassung und Kunst der Darstellung oft nicht über

die »Studie« hinausgebracht haben, als Selbstzweck hingestellt wird, als vollgültiger und nicht zu übertreffender Beweis fertiger Künstlerschaft, hatte im siebzehnten Jahrhundert nur den Wert eines Mittels zum Zweck. Die künstlerischen Entdeckungen und Erfahrungen, die der Künstler mit seinen Studien machte, verarbeitete er in Entwürfen, die er so lange veränderte, bereicherte oder vereinfachte, bis sie reif zur Ausführung geworden waren. Es gibt von Rembrandt eine ganze Menge Entwürfe zu Bildern, die er gar nicht ausgeführt hat. Mitunter hat er auch bei diesem Tasten und Suchen nach dem Rechten seinen Schülern im Wettbewerb Kompositionsübungen aufgegeben, die er dann mit fester Hand korrigierte oder ganz überarbeitete. Eine Anzahl solcher von Rembrandts Hand überzeichneter Schülerarbeiten gibt es ebensowohl unter den Handzeichnungen wie auch unter den Radierungen. Ähnlich wie Rubens und Van Dyck förmliche Stecherschulen unterhielten und überwachten, so hat auch Rembrandt eine Anzahl Radierungen nach seinen Ideen, Entwürfen oder Vorzeichnungen von Schülern ausführen lassen und hat dann gelegentlich Retuschen auf der Kupferplatte vorgenommen.

Gerade unter den Entwürfen und Skizzen, die in den Kabinetten meist unter Rembrandts Namen gehen, ist somit nicht nur eine stattliche Anzahl Schülerarbeiten auszuscheiden, sondern auch eine Menge Fälschungen und Kopien auszusondern. Aber selbst unter der nach diesen Ausmerzungen noch immer außerordentlich großen Menge von Skizzen und Entwürfen sind die Unterschiede der Mache so groß, daß ihre Chronologie dort, wo keine Daten oder Beziehungen zu ausgeführten Werken vorliegen, noch auf größere Schwierigkeiten stößt, als bei der Ordnung der Naturstudien. In den meisten Fällen sind wir ganz allein auf das Stilgefühl für die mannigfachen Schwankungen und Wandlungen in der Kompositionsweise Rembrandts als Maler angewiesen.

* * *

Schritt für Schritt mit den Fortschritten, die Rembrandt im Naturstudium machte, wuchs auch seine Kompositionskraft. An seinen Leidener Bildern können wir erkennen, welche Mühen es ihn kostete, mehrfigurige Szenen einheitlich zu komponieren. Mancherlei hatte der Anfänger überwinden lernen: die unfreie Abhängigkeit vom Modell, dann jenes überheftige, unwahre Pathos, für das sein Temperament und das Vorbild der Romanisten, seiner Lehrer, verantwortlich ist. Damit

zusammen hängt die Unruhe, die durch ein oft buntes Kolorit, durch grelle Lichter, schwarze Schatten und nicht zum wenigsten durch die »dissolving views« kleinlich und peinlich ausgeführter Nebensachen störend in den Jugendbildern auffällt. Wie sein malerischer Vortrag in dieser Frühzeit sich in spitziger Feinmalerei gefiel, so zeigt die zeichnerische Manier seiner frühen Kompositionsversuche mehr pittoreske Äußerlichkeiten als sachliche Bestimmtheiten. Dem entspricht auch das geistreiche Spiel seiner Nadelführung in den fein und locker behandelten ersten Radierungen. Während ihn in den Malereien der frühen Zeit das Festhalten der Lokalfarben beschäftigt, kennt er in den gezeichneten und radierten Kompositionen nur Licht und Schatten.

In den dreißiger und vierziger Jahren, in denen das Studium der Lichtprobleme allmählich zur Ausbildung des Helldunkels führt, beginnt er seine Kompositionen mehr und mehr einer bestimmten Lichtwirkung unterzuordnen. Das golden einfallende Licht schafft die Szene, hebt den wichtigsten Vorgang im Bilde heraus. Mit den unfaßbaren Nuancen der bis zum Dunkel abfallenden Helligkeitsgrade ordnet und diszipliniert er die Massen, weitet die Raumabstände und Fernen, rückt die Kompositionsteile nach dem Maße ihrer Bedeutung für das Ganze und für das Wesentliche des Vorwurfs vor oder zurück. Während dieser Licht- und Dunkelstudien, bei denen eine Vorliebe zum Halbdunkel (zuweilen auf Kosten der Farbigkeit) bemerkt wird, gelangt Rembrandt zur Ausbildung des Helldunkels.

Er verfolgt die Aufgaben des Helldunkels in seinen Malereien nach zwei Richtungen: Einmal als eine fast Ton in Ton gehaltene Malerei der Schatten und des Dämmers mit einem Zentrum goldigen Lichtes oder als eine in der Farbe blühende Helldunkelkunst, in der farbige Lichter glühen und wunderbare koloristische Stimmungen weben. Auf beide Manieren erreicht er nicht nur die Illusion echter Freiraummalerei, sondern auch ebenso überzeugend eine Steigerung zu überirdisch scheinenden Visionen und jenen Zauber des Mysteriums, der an herzbewegender Feierlichkeit die strahlenden Visionen Murillos übertrifft. Denn wie diese Kunst die Sinne fesselt, so weckt sie noch mehr die innere Teilnahme des Beschauers. In ihrer Gewalt auf die Empfindung, auf die Kräfte und subjektiven Stimmungen, die in der Seele schlummern, ist sie der Wirkung der Musik verwandt.

* * *

Es leuchtet ein, daß ein so gearteter Künstler wie Rembrandt, der diese Macht der Malerei aus Eigenem gebar, mit dem Stift oder der Feder in der Hand ganz anders komponieren muß, als die klassischen Meister der italienischen Renaissance oder als ein Zeichengenie wie Dürer.

Er komponiert nicht nach Gesetzen der Linie, sucht nicht nach rhythmischem Aufbau der Gruppen, sondern er schafft sich in seinen gezeichneten Entwürfen neue, andere Gesetze, die aus seiner subjektiven malerischen Auffassung, aus seiner künstlerischen Ursprünglichkeit hervorgehen. Bei allem, was er zu schildern unternimmt, kommt es ihm vor allem andern darauf an, die Empfindungen seiner Seele so lebendig und klar wie möglich auszudrücken. Nicht umsonst hat er sich von Jugend auf im drastischen Ausdruck inneren Lebens versucht, an Bildnissen seiner selbst und der Seinen die Reflexe der Gemütserregungen beobachtet. Dies unermüdliche Aufmerken auf die Seelenregungen und die Folgen ihrer Willensäußerungen haben Rembrandt zu dem Seelenkünder gemacht, der sein Lebenswerk mit unvergänglichen Humanitätsgedanken, mit ewigen Wahrheiten des Innenlebens erfüllen konnte.

Mit seinen zahlreichen Kompositionen aus der biblischen Geschichte, aus der Leidensgeschichte Jesu und den Geschichten seiner Lieblingshelden: des Abraham, des Jakob, des Joseph, des Tobias und des Recken Simson, stellt er sich sofort außerhalb aller Schulen. Bibelfest, wie er ist, geht er an den Urquell der Legende, folgt Wort für Wort der heiligen Schrift. Wenig kümmert ihn, wie andere vor oder neben ihm die biblischen Vorgänge darstellten. Denn seine Phantasie ist im Studium des Lebens aller Tage um ihn her so reich an Vorstellungen, daß seine bildlichen Erläuterungen und Übersetzungen der Bibelworte wie die Beichte innerer Erlebnisse, wie Berichte eines temperamentvoll interessierten Augenzeugen wirken. Deshalb erscheinen seine Kompositionen so neu, als hätte er sie zuerst erzählt. Wenn ihm auch in den Jugendarbeiten noch Erinnerungen an jene pomphafte Aufmachung bedrängen, mit der die barocken Romanisten, die Vlamen die heiligen Aktionen vortragen, Hauptsache bleibt ihm doch die packende Erzählung, die dramatische Zuspitzung des Vorgangs.

Diese Meisterschaft im Erzählen hat Rembrandt nach und nach erworben, mit der wachsenden Lebenserfahrung. Denn das Leben, das er leben mußte, hat ihn nicht geschont, hat Bitternis und Herbigkeit des Schicksals mit wuchtiger Hand auf seine Brust gewälzt. Lange Zeit brauchte er, um erst in kleinen Gruppen, dann in größeren die Interessen der von-

einander wechselseitig unabhängigen Figuren der springenden Idee des Ganzen unterzuordnen und die Triebkraft der Handlung dadurch zu erläutern, daß er Ursache und Wirkung des Geschehens in dem Verhalten der Nebenfiguren mit darstellt.

In seinen Skizzen und Kompositionsentwürfen seit den vierziger Jahren ist die innere Logik der Darstellung ebenso bewundernswert wie die prägnante Kürze des Ausdrucks. Jederzeit war seine Absicht, mit wenigem viel zu sagen. In seinen Zeichnungen genügen wenige aber absolut charakteristische Striche und gewaschene Töne, um die Illusion zu wecken, die er wollte. Die malerische Grundanschauung des Künstlers, der die Dinge nicht in schönen Umrissen, sondern eins mit der Atmosphäre sieht, in der sie zu schwimmen scheinen, gibt auch den Schlüssel zum richtigen Verständnis seiner Zeichenkunst. Nur wenn man den Zeichner und Radierer Rembrandt aus diesem malerischen Genie begreifen lernt, kann man den einzigen Reiz seiner „Griffel-“ und Zeichenkunst wirklich nachempfinden. Hat man sich aber einmal daran gewöhnt, den Meister so anzusehen, wie er es nach seiner Natur verlangt, dann wird man nicht zögern, seine wundervolle Kunst der Zeichnung trotz Dürer und Raffael zu preisen.

* * *

Mit epigrammatischer Kürze weiß er in wenigen Strichen Themen wie die Schilderung der heiligen Familie von 1645 in Petersburg Nr. 36 oder wie Manoah und der Engel Nr. 29 vollkommen zu erschöpfen. Das Wesentliche des Ausdrucks in den Bewegungen und Gebärden und im Ausdruck der Figuren trifft er immer, auch wenn zur Charakteristik eines Kopfes, zur Andeutung einer Geste nur ganz flüchtige Striche — zeichnerische Stenogramme — angewendet sind. Man betrachte Blätter wie das mit dem grotesken Actäon, der Diana überrascht Nr. 21, dann den vom Adler entführten Ganymed Nr. 20, und vergleiche die Skizze zum Hundertguldenblatt Nr. 26 mit der ausgeführten Radierung. Und dennoch sehen wir, wie er sich in häufigen Varianten plagt, dem Motive die »fruchtbarste« Seite der künstlerischen Darstellung abzugewinnen. Verrät sich nicht in dem unruhigen Gekritzel der Engelsgestalt auf der getuschten Verkündigung an die Hirten Nr. 19 — wohl einer Vorstudie zu der mit Hilfe von Schülern 1634 ausgeführten Radierung Bartsch 44 — die Hast der Hand, dem inneren Gestalten nachzukommen? Die Rötelzeichnung Nr. 30 mit Susanna, wohl Anfang der dreißiger Jahre

entstanden, ist später, als Rembrandt das Berliner Susannenbild schuf, verworfen worden (vgl. Nr. 31). Ganz flüchtig ist die Idee zum Claudius-Civilis-Bild in mehreren Blättern variiert worden, bis sie in Nr. 26 die endgültige Fassung fand. Sieht man einmal ab von den schematischen Gesetzen der Komposition, die die klassische Renaissancekunst Italiens aufgestellt hat, so wird man auch in Rembrandts Kompositionen gewisse Prinzipien einer organischen Konstruktion entdecken können und auf gewisse Liebhabereien der Gruppierung und Anordnung stoßen. Wie verlockend und notwendig diese Untersuchung auch ist, sie greift zu weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus, als daß wir sie mehr als nur andeuten könnten. Ebenso liegt seiner Zeichnung von Figuren ein ganz bestimmter Kanon von Proportionen zugrunde, der aus dem genauen Studium der Menschen seines Volksstammes entwickelt ist. Er blieb immer, trotz seines Strebens nach orientalischer Lokalfarbe oder antikischer Szenerie, fest auf dem Boden der Heimat stehen. Was er da sah, was seine nächste Umgebung ihm bot, genügte seiner höchsten künstlerischen Gesinnung. Er hat es idealisiert durch die dichterische Kraft seiner Phantasie und geweiht durch die erhabenen Gedanken einer wahrhaft humanen Gesinnung!

Einer seiner ersten Bewunderer, Konstantin Huygens, hat den Siegeszug Rembrandts durch die Welt geahnt, als er dem jungen Künstler (um 1630) zurief, es sei eine größere Tat, daß er, ein holländischer Mann, für seine Landsleute allen Ruhm der Griechen und Römer gewonnen habe, als daß Troja und alle Schätze Asiens für Italien erworben worden seien*). —

Diese allgemeinen Bemerkungen mögen hinreichen als Einführung in die Betrachtung der nachfolgenden kleinen Auswahl von Zeichnungen und als Anregung zum Studium der Originale, an denen auch die deutschen öffentlichen Sammlungen reich sind. Es ist nicht nötig, näher auf den Inhalt der einzelnen Kompositionen, Entwürfe und Skizzen, die hier, so gut es mit der Autotypie geht, reproduziert erscheinen, einzugehen, denn sie sprechen deutlich genug für sich selbst — und je mehr man sie betrachtet und im Vergleich mit den gemalten und radierten Werken Rembrandts erwägt, desto mehr werden sie offenbaren von dem Ernst, der Tiefe und künstlerischen Kraft ihres Urhebers.

* * *

---

*) Macte vero, mi Rembranti, non Ilium in Italiam tanti, non omnem Asiam portasse fuit, quanti Graeciae et Italiae summam laudem in Batavos pertractam ab homine Batavo ... (s. *Hofstede de Groot*, Die Urkunden über Rembrandt, 1906, 17).

HANDZEICHNUNGEN

2*

2.

BILDNIS VON REMBRANDTS VATER

GETUSCHTE RÖTELZEICHNUNG. VON SPÄTERER HAND (NOCH DES 17. JAHRHUNDERTS) IST MIT SCHWARZ DARAUF GESCHRIEBEN: HARMAN. GERRITS. VAN DEN RHIJN.

Dies Bildnis weicht von dem Typus der gewöhnlich als Rembrandts Vater angesprochenen Bilder und Radierungen ab (der Vater starb im April 1630).

OXFORD, UNIVERSITY GALLERY
FRÜHER SAMMLUNG CHAMBERS HALL


HARMAN. GERRITS.

3.

SOG. PHILOSOPH IN EINEM ARMSTUHL SITZEND

RÖTELZEICHNUNG

BEZEICHNET: Rt. 1631

TEYLER MUSEUM, HAARLEM



4.

GESTIKULIERENDER ALTER MANN MIT WEITEM MANTEL

SCHWARZE KREIDEZEICHNUNG AUF GETÖNTEM PAPIER

DRESDENER KUPFERSTICHKABINETT

SKIZZE ZU DER FRÜHEN RADIERUNG: PETRUS UND JOHANNES AN DER PFORTE DES TEMPELS (BARTSCH 95) UM 1630



5.

SELBSTBILDNIS

FEDER- UND PINSELZEICHNUNG

KGL. KUPFERSTICHKABINETT BERLIN



6.

SASKIA VAN UYLENBURCH

SILBERSTIFTZEICHNUNG AUF PERGAMENT

Die Aufschrift von Rembrandts Hand lautet: dit is naer myn huysfrou geconterfeyt do sy 21 jaer oud was den derden dach als wy getroudt waeren den 8. junyus 1633. Das heißt: das ist nach meiner Hausfrau nachgebildet, als sie 21 Jahre alt war, am dritten Tag, als wir uns *verlobt* hatten, den 8. Juni 1633.
(Die Vermählung fand erst am 22. Juni 1634 statt.)

KGL. KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN
FRÜHER SAMMLUNG THIERMANN, BERLIN
(Schon 1811 von F. Bolt, später von William Unger radiert.)



7.

KRANKE FRAU IM BETT

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

KUPFERSTICHKABINETT IN MÜNCHEN. FRÜHER MANNHEIMER SAMMLUNG

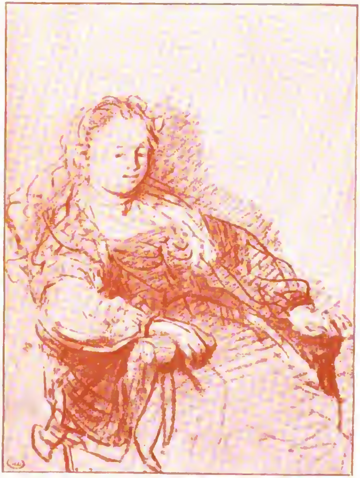


8.

SASKIA IM ARMSTUHL SITZEND

RÖTELZEICHNUNG

LOUVRE, PARIS



9.

SCHLAFENDE FRAU IM BETT

FEDERZEICHNUNG AUF WEISSEM PAPIER

SAMMLUNG J. P. HESELTINE, LONDON



3

10.

MUTTER UND KIND

FEDERZEICHNUNG NACH RAFFAELS MADONNA DELLA SEDIA

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN DRESDEN



11.

STUDIENBLATT MIT SIEBEN FIGUREN:
HÄNDLER, FRAUEN UND EIN WEINENDES KIND

FEDERZEICHNUNG

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN BERLIN



12.

SASKIAS SCHWESTER TITIA MIT EINER HANDARBEIT BESCHÄFTIGT

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG AUF LEICHT GETÖNTEM PAPIER

VON REMBRANDTS HAND DARAUF:
TŸTSYA VAN ULENBURCH 1639

NATIONAL-MUSEUM IN STOCKHOLM
FRÜHER SAMMLUNG CROZAT



13.

DAS SCHREIENDE KIND

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN BERLIN
FRÜHER SAMMLUNG DE VOS



14.

EINE JUNGE FRAU, DIE EIN KIND DIE TREPPE HINABTRÄGT

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

SAMMLUNG C. FAIRFAX MURRAY, LONDON



15.

REMBRANDTS WERKSTATT IN AMSTERDAM

FEDERZEICHNUNG

KUPFERSTICHKABINETT, MÜNCHEN
FRÜHER MANNHEIMER SAMMLUNG



16.

PORTRÄTSTUDIE EINES SITZENDEN MANNES MIT DEM HUT IN DER HAND

LEICHT GETUSCHTE KREIDEZEICHNUNG IN ZWEI TÖNEN (ROT UND SCHWARZ), DIE UMRAHMUNG MIT DER FEDER SCHWARZ UBERZEICHNET

BEZEICHNET: REMBRANDT f. 1634

SAMMLUNG ROBERT STAYNER HOLFORD, LONDON



17.

MÄDCHEN MIT EINEM LEUCHTER IN DER HAND

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

BRITISH MUSEUM, LONDON

FRÜHER SAMMLUNG UTTERSON, DANN MALCOLM



19.

DIE VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

KUPFERSTICHKABINETT IN MÜNCHEN
FRÜHER MANNHEIMER SAMMLUNG



20.

GANYMED WIRD VOM ADLER ENTFÜHRT

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

STUDIE ZU DEM BILDE IN DER DRESDENER GEMÄLDEGALERIE (1635)

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN DRESDEN



21.

DIANA UND ACTÄON

PINSEL- UND FEDERZEICHNUNG IN BISTER

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN DRESDEN



22.

JUNGER ELEFANT

SCHWARZE KREIDEZEICHNUNG

BEZEICHNET: REMBRANDT ft. 1637

WIEN, ALBERTINA

(Ebenda noch eine Elefantenstudie mit Zuschauern im Hintergrund, eine andere aus der Sammlung Cracherode im British Museum)



24.

DIE KREUZIGUNG

FEDERZEICHNUNG, UM 1635

STÄDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT A. M.



25.

DAS HEILIGE ABENDMAHL

GROSSE ÜBERARBEITETE RÖTELSTUDIE NACH LIONARDO DA VINCI

BEZEICHNET: REMBRANT f.

Unter der breiten Überzeichnung eine detailliertere und dem Vorbild treuer folgende Rötelzeichnung, die einer Federstudie nach Lionardos Abendmahl im Berliner Kgl. Kupferstichkabinett nahesteht. Letztere bezeichnete Rembrandt f. 1635. Die Überzeichnung vielleicht später.

SAMMLUNG FRIEDRICH AUGUST, DRESDEN



5*

26.

EINE GRUPPE FLEHENDER UND KRANKER

FEDERZEICHNUNG, EINE STUDIE ZUM HUNDERTGULDENBLATT (DIE GRUPPE RECHTS VOM HEILAND). UM 1635, SIEHE GRAUL, REMBRANDT S. 32

KGL. KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN
FRÜHER SAMMLUNG A. POSONYI



27.

STERBENDER VON DEN SEINEN UMGEBEN (ISAAKS SEGEN?)

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

SAMMLUNG DES DUKE OF DEVONSHIRE, CHATSWORTH
FRÜHER SAMMLUNG VON NICOLAAS ANTON FLINCK,
DEM SOHNE VON GOVERT FLINCK

(1654 in Amsterdam versteigert)



28.

ISAAK SEGNET JAKOB

FEDERZEICHNUNG

SAMMLUNG DES DUKE OF DEVONSHIRE, CHATSWORTH



29.

DER ENGEL, DER DEM MANOAH UND SEINEM WEIBE DIE GEBURT SIMSONS VERKÜNDET, VERSCHWINDET

FEDERZEICHNUNG

KGL. KUPFERSTICHKABINETT IN BERLIN
FRÜHERE SAMMLUNGEN: THOMAS LAWRENCE UND ESDAILE



30.

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

RÖTELZEICHNUNG

BEZEICHNET: R. f.

BERLINER KUPFERSTICHKABINETT
FRÜHER SAMMLUNG ADOLF VON BECKERATH, BERLIN



31.

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG
STUDIE ZU DEM BILDE DER SUSANNE MIT DEN BEIDEN ALTEN
IN BERLIN VON 1647

NATIONALGALERIE, BUDAPEST



32.

STUDIE EINER SITZENDEN, BIS ZUR HÜFTE ENTBLÖSSTEN FRAU

SCHWARZE KREIDEZEICHNUNG
STUDIE ZU EINER SUSANNA

KGL. KUPFERSTICHKABINETT BERLIN
FRÜHER SAMMLUNG A. VON BECKERATH, BERLIN



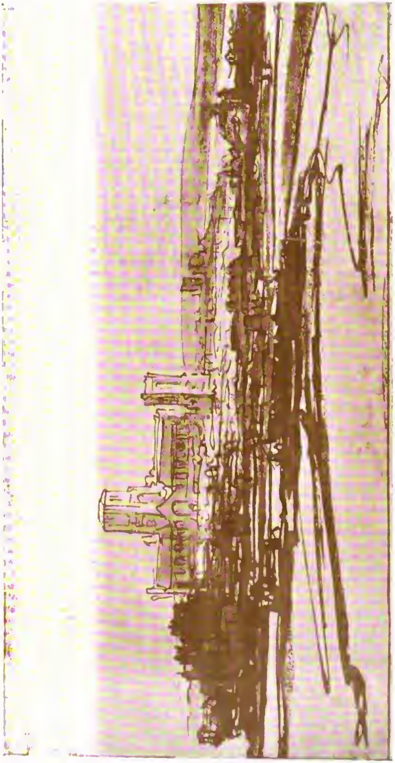
Zeichnungen von Rembrandt 6

33.

BLICK AUF EINE STADT MIT EINER KATHEDRALE

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

KGL. KUPFERSTICHKABINETT BERLIN



34.

STUDIE ZU DER RADIERUNG DES CORNELIS ANSLO
(BARTSCH 271)

MIT WEISS GETÖNTE RÖTELZEICHNUNG

BEZEICHNET: REMBRANDT f. 1640

BRITISH MUSEUM, LONDON. FRÜHER SAMMLUNG MRS. SMITH


Rembrandt f 1640

35.

FRAU AM FENSTER STEHEND

BREIT LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

SAMMLUNG J. P. HESELTINE, LONDON



36.

SKIZZE ZU EINER HEILIGEN FAMILIE

FLÜCHTIGE FEDERZEICHNUNG AUF WEISSEM PAPIER

SAMMLUNG LEON BONNAT, PARIS

SKIZZE ZU DEM GEMÄLDE DER EREMITAGE IN ST. PETERSBURG VOM JAHRE 1646

VERGLEICHE DEN DREIFARBENDRUCK IN GRAUL, REMBRANDT TAFEL 9

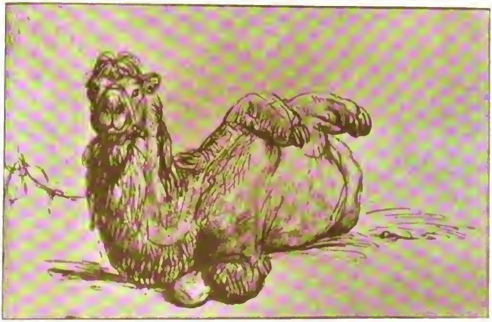


37.

EIN RUHENDES KAMEL

FEDERZEICHNUNG IN BISTER

SAMMLUNG C. FAIRFAX MURRAY, LONDON



38.

DIE BESCHNEIDUNG

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

SAMMLUNG J. P. HESELTINE, LONDON
FRÜHERE SAMMLUNGEN: SIR THOMAS LAWRENCE, W. ESDAILE, DE VOS



39.

JAN SIX AM FENSTER
MIT EINEM WINDSPIEL, DAS IHN ANSPRINGT

LAVIERTE FEDER- UND PINSELZEICHNUNG AUF WEISSEM PAPIER

SAMMLUNG J. SIX, AMSTERDAM

ERSTER ENTWURF ZU DER ÖLSKIZZE IN DER SAMMLUNG LEON BONNAT, PARIS UND ZU DER RADIERUNG BARTSCH 285 VON 1647



40.

LIEGENDER LÖWE

PINSEL- UND FEDERZEICHNUNG

(DIE AUFSCHRIFT »REMBRANDT AD VIVUM« VON SPÄTERER HAND)

SAMMLUNG EARL BROWNLOW, BELTON HOUSE



41.

AKTSTUDIE EINER KNIEENDEN FRAU

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

OXFORD, CHRIST CHURCH. FRÜHER SAMMLUNG GUISE



7*

42.

PETRI ERWECKUNG

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

STÄDELSCHES INSTITUT, FRANKFURT A. M.



43.

DEICHLANDSCHAFT

GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG
BRITISH MUSEUM, LONDON

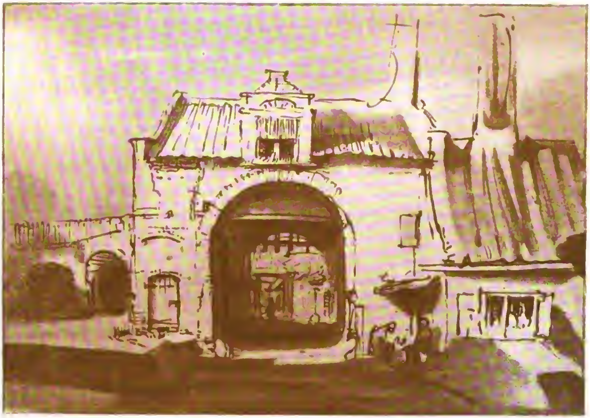


44.

EIN STADTTOR

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG AUF WEISSEM PAPIER

AMSTERDAMER KUPFERSTICHKABINETT



45.

BLICK VON DEN HAARLEMER DÜNEN IN DIE EBENE

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG AUF WEISSEM PAPIER

AMSTERDAMER KUPFERSTICHKABINETT
FRÜHER SAMMLUNG PITCAIRN-KNOWLES



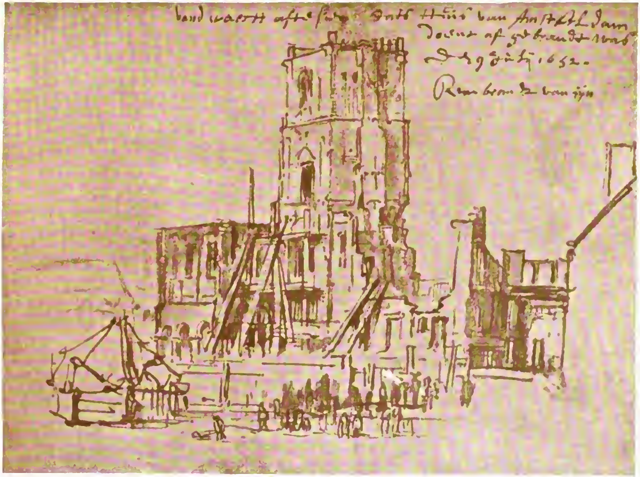
46.

DAS STADTHAUS VON AMSTERDAM NACH DEM BRANDE VON 1652

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

DARAUF VON REMBRANDTS HAND: VAN D'WAECH AF TE SIEN STATSHUIS VAN AMSTELDAM DVENT AFFGEBRANDT WAS DEN 9. JULI 1652. REMBRANDT VAN RIJN

SAMMLUNG J. P. HESELTINE, LONDON


Rembrandt van rijn

47.

MARGARETHA SIX AM FENSTER

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG IN SEPIA AUF WEISSEM PAPIER
AUS DEM ALBUM DER FAMILIE SIX UND BEZEICHNET:
REMBRANDT 1652

SAMMLUNG SIX, AMSTERDAM



48.

JOSEPH VERSORGT DIE GEFANGENEN

LEICHT LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. UM 1650—60

BRITISH MUSEUM, LONDON



49.

IM LEHNSTUHL SITZENDER HERR

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG AUF BRAUN GETÖNTEM GRUND

KUPFERSTICHKABINETT IN AMSTERDAM
FRÜHER SAMMLUNG H. BEHMER IN WEIMAR

SKIZZE ZU DEM LINKS SITZENDEN HERRN AUF DEM BILDE DER STAALMEESTERS VON 1661 IM RIJKSMUSEUM ZU AMSTERDAM



8*

50.

SKIZZE ZU DEM MAHL DES BATAVERHÄUPTLINGS CLAUDIUS CIVILIS, DER SICH GEGEN DIE RÖMER VERSCHWOR

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG

Von den vier ersten Entwürfen zu diesem Bilde, die das Münchener Kupferstichkabinett bewahrt, kommt der hier veröffentlichte dem Fragment des ausgeführten großen Bildes im Stockholmer Nationalmuseum am nächsten. Das Bild ist 1661 datiert und war Rembrandt von der Stadt Amsterdam bestellt worden.

KUPFERSTICHKABINETT, MÜNCHEN
FRÜHER MANNHEIMER SAMMLUNG

